RÉFLEXIONS SUR L'IMAGE

1981 - 2

imprévue



Études Sociocritiques



SUR L'ÉNONCIATION FILMIQUE : À PROPOS DES *TROIS DERNIERS HOMMES* D'ANTOINE PERSET

Le texte qui suit n'a pas la prétention d'être exemplaire d'une analyse sémiotique du film. Il n'en aborde qu'un aspect à travers lequel cependant pourraient être présentés les principaux problèmes, obstacles et aussi les voies d'une sémiologie cinématographique.

De même il n'a pas la prétention d'être une analyse complète, encore moins exhaustive du film d'Antoine Perset, *Les Trois derniers hommes :* les analyses des films comme celles des rêves selon Freud, risquent parfois d'être interminables. A titre de justification, ce film m'a paru être un artefact particulièrement pertinent pour éprouver quelques observations concernant l'énonciation filmique.

On trouvera ci-dessous la fiche technique du film[1].

J'ajouterai enfin que je n'ai pas repris dans ce petit essai (dans tous les sens du terme), les cinq ou six propositions d'analyse du film d'Antoine Perset que j'ai eu le plaisir de présenter à Montpellier le vendredi 23 octobre 1981 dans le cadre de la rencontre franco-espagnole consacrée aux analyses sémiotiques du film (C.E.R.S. et O.R.C.E.), pour la simple et évidente raison qu'il m'aurait été impossible dans la rédaction de distinguer mes réflexions personnelles de celles très riches et très vivantes des participants du séminaire.

---

(1) Réalisateur : Antoine Perset, Chef-Opérateur : Bertrand Chatry, Son : Sophie Chiabaud, Montage image : Christian Tronquet, Montage son : Pierre-Louis Lecœur, Assistants réalisateurs : Bruno Klein – Anne Marin, Assistant à la caméra : Bruno Privat, Mixage : Dominique Hennequin, Bruitage : Jonathan Liebling, Assistants montage : Sophie Jouvenet – Catherine Spanu – Marie-Catherine Miqueau – Patricia Martin, Laboratoires G.T.C. : Production COPRA FILMS, 1 h 27 minutes 35 M/M N.B. Format 1,66, Sélections : perspectives CANNES 1980 – Grand Prix du F.I.E.E.F Mention spéciale du Jury du Festival Rural – Mention du Jury au Festival de Valence – Sélection 21ème Festival de Florence.

Comme on le sait, et pour rappeler quelques notions essentielles de sémantique, l'énonciation est la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ; ou encore, proposent Greimas et Courtès dans leur dictionnaire de sémiotique, l'énonciation est la structure de médiation entre une compétence ou une paradigmatique de la langue et une performance du discours, une syntagmatique de la parole. C'est dire, et ce point a été fortement souligné par Benveniste, que l'acte individuel par lequel la langue est utilisée introduit le locuteur comme paramètre dans les conditions nécessaires de l'énonciation. « Avant l'énonciation, la langue n'est que la possibilité de la langue ; après l'énonciation, la langue est effectuée en une instance de discours, qui émane d'un locuteur, forme sonore qui atteint un auditeur et qui suscite une autre énonciation en retour ». (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, p. 81-82).* Par le fait même de sa parole, le locuteur « implante » l'*autre* en face de lui, l'allocutaire, et réfère par elle à une situation du monde qu'il exprime dans un rapport déterminé à lui même et à l'autre auquel il parle. Ainsi se manifeste ce que Greimas appelle l'intentionalité, ce que Benveniste désigne par le besoin de référer par le discours et celui de coréférer chez l'autre identiquement, dans le consensus pragmatique qui fait de chaque locuteur un colocuteur. Mais cette référence « externe », l'acte individuel d'appropriation de la langue par celui qui parle la fonde sur sa présence à son énonciation, c'est-à-dire sur une instance de discours singulière qui est le centre de référence interne du discours. C'est ainsi que le locuteur énonce sa position de locuteur dans son discours même par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de le mettre en relation constante et nécessaire avec son énonciation (Benveniste, *P.L.G. II,* p. 82) : *indices de personne,* je-tu, d'*ostension,* comme « ici », « maintenant » *paradigme des formes temporelles* qui se déterminent par rapport à l'*ego,* centre de l'énonciation, et dont la forme axiale est le *présent* qui marque la coïncidence avec le moment de l'énonciation. A quoi il conviendrait d'ajouter que l'énonciation donne les conditions nécessaires aux grandes *fonctions syntaxiques,* interrogation, intimation, assertion ; et plus largement de l'énonciation relèvent toutes les sortes de *modalités* qui marquent les attitudes du locuteur à l'égard de ce qu'il énonce, souhait, attente, possibilité, exigence etc... D'une façon générale, l'énonciation est caractérisée

par l'accentuation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif (Benveniste, *P.L.G. II,* p. 85). Une *structure dialogique* liant par une relation nécessaire deux « figures » également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation, en constitue le cadre et la scène.

Si donc tel est ce que Benveniste appelle l'appareil formel de l'énonciation, la question que je voudrais poser ici au cinéma, au film et à la sémiotique du film serait la suivante : Y a-t-il dans le film quelque chose qui corresponde à l'appareil formel de l'énonciation et à son cadre figuratif ?

Toutefois, il convient sinon de se méfier, du moins d'être attentif à la question même que je viens de poser : il ne s'agit pas de transposer le modèle énonciatif linguistique au film sans « autre forme de procès ». Il est nécessaire de reformuler la question et de remodeler le modèle pour voir ce qu'il en est de l'énonciation pour le « texte » filmique, et cela, pour une raison très simple. Avec le cinéma parlant en général, nous avons affaire à une sémiotique tout à fait spécifique qui est caractérisée, comme l'a bien montré Christian Metz, par un enchevêtement, un tissage, d'une haute complexité, de multiples matières de l'expression : combinaison d'images photographiques, mouvantes et multiples, de tracés graphiques (titre, générique, sous-titre) de sons phoniques enregistrés (les paroles du film), de son musical (dans le film d'Antoine Perset, il s'agira du chant, articulation elle-même complexe de musiques et de paroles), du bruit enregistré.

C'est ainsi, en particulier, que le texte filmique comme combinaison spécifique de plusieurs matières d'expression ou la sémiotique filmique envisagée comme une sémiotique principalement non-verbale admet largement et profondément la présence du langage. Il est certain que la question de l'énonciation, sous sa forme spécifiquement linguistique, peut être posée de ce point de vue au film. La langue fait partie des éléments signifiants du film d'Antoine Perset comme paroles « parlées » et paroles « chantées » au même titre que les éléments visuels que sont les images. A l'intérieur d'une même unité de lecture, ces paroles apportent de la signification ; les personnages du film parlent et sont montrés parlant et se parlant entre eux dans des dialogues : ils livrent des informations sur l'univers fictionnel du film au même

titre que celles données par la bande images. D'autre part, on sait que la langue comme parole peut aussi avoir dans le film une position non diégétique ; elle peut être en position de métalangage par rapport aux signifiants non-verbaux : ainsi la voix-off du commentateur des actions, des personnes ou des objets représentés dans le film, cas fréquent dans les films dits documentaires. Entre ces deux pôles extrêmes, on peut trouver au cinéma toutes positions possibles, par exemple quand un personnage commente ce que font ou disent les autres etc... On aura noté que, sous cet angle, *Les Trois derniers hommes* constitue un exemple très remarquable du traitement de l'énonciation au plan verbal : les personnages dialoguent entre eux – paroles diégétiques – mais parfois ils commentent la situation, émettent du discours. Parfois, on entend leur voix off sans que nécessairement il s'agisse d'une voix de commentaire. L'un d'entre eux, le berger *chante,* soit que nous le voyions chanter, soit que, le voyant, nous entendions sa voix ou encore que sa chanson se poursuive en position-off. Et nous avons le sentiment que ses chansons renvoient de façon voilée à la situation qu'il vit avec ses deux compagnons. En tout cas, nous n'entendons jamais la voix d'un commentateur anonyme, journaliste reporter, ethnologue ou folkloriste en enquête, sociologue ou militant politique etc... L'énonciateur-auteur est ainsi « débrayé » des discours et des paroles de son film, mais le spectateur a cependant le sentiment que ce « débrayage » implique tout au long du film une distance variable, comme si n'intervenant *jamais*, il s'approchait ou s'éloignait plus ou moins des voix multiples qui animent son film.

De cette distance variable, le film d'A. Perset porte une mesure, un marquage remarquable avec le sous-titrage. Déjà en tant que s'inscrivant sur un support qui est l'image, le sous-titre en général interroge par la présence même de ses signes *écrits* l'ensemble sémiotique qui lui est hétérogène mais où il prend place : il brouille l'image sur un de ses bords comme celle-ci le fait flotter en dérive dans un espace qui n'est pas le sien. Dans le film d'Antoine Perset le sous-titre poursuit cette fonction de « brouillage » non seulement au plan visuel, mais encore au plan verbal du film. En effet, les sous-titres traduisent, mais pas toujours, ce que les personnages disent en langue d'oc. Il arrive qu'ils « écrivent » une partie de ce que les trois hommes disent en français et qu'ils sont montrés disant, ou qu'ils

« écrivent » ainsi les voix off les rendant par là visuellement présentes. Dans tous ces cas, la présence de l'énonciateur-auteur du film est diversement marquée dans le texte filmique, mais toujours *avec précision* (sans que cependant sa distance aux « paroles » et aux positions de discours soit exactement *mesurable,)* par le rapport de l'écrit, du montré et de l'entendu. En un seul point, à peu près au milieu du film, dans un fondu au noir (donc sur un support neutre, le plus voisin de la feuille de papier) apparaissent écrits les mots « Et les brebis ? » qu'aucune voix ne prononce et qui cependant rappelle aux protagonistes du « récit » partis se coucher, les brebis perdues, un leitmotiv « narratif » du film. Est-ce une question silencieuse que chacun des trois hommes s'adresse ? Est-ce une question que l'énonciateur-auteur adresse à ses personnages ? Se l'adresse-t-il à lui même comme une sorte de rappel du fil du scénario à ne pas perdre ? Transgression humoristique des distinctions codiques et sémiotiques de la parole et de l'écrit, de l'image et du sonore, de l'énonciation et de l'énoncé : il n'est peut-être pas de façon plus insistante de marquer spécifiquement l'énonciation dans le *texte filmique,* que cette *interrogation* ponctuelle où se défont mutuellement tout en se conjoignant les diverses matières d'expression dont la combinaison spécifique *fait* celle du cinéma.

Ce que cette question, dans les circonstances mêmes de son occurence, nous demande à nous spectateurs de ne pas *oublier*, c'est que les « paroles » prononcées ou écrites sont du « cinéma », c'est-à-dire entrent en conjonction avec les autres signes typiques, auditifs, sonores et visuels et qu'ensemble, ils constituent *un texte* au sens fort du terme et que, du même coup, la structure énonciative, dans ses diverses modalités, doit être référée au niveau même de cet ensemble complexe et un qu'est le texte filmique et ses unités de lecture.

Qu'en est-il donc de l'énonciation quant à ce texte ? Si l'énonciation est l'acte même de produire un énoncé qui introduit le locuteur comme paramètre dans les conditions nécessaires de l'énonciation, si l'énonciation est faite des actes successifs qui produisent du discours filmique, dans l'œil-caméra sera positionnée la position de l'énonciation filmique : un œil-caméra qui donne à voir (et entendre) aux yeux, au regard du spectateur ce qu'il *a vu,* et qu'il a enregistré dans les variations successives de sa position par rapport à ses objets et de ses objets par rapport à lui, selon les diverses modalités du point de

vue, de la distance, de la focalisation. C'est le déploiement successif du dispositif énonciatif, son articulation en plans et séquences, son montage en unités de vision et de lecture qui constituera la mise en scène, c'est à dire un « récit » fait d'un ensemble d'énoncés, avec leurs actants et leurs rôles etc...

Toutefois on aura remarqué que l'essentiel de la réflexion théorique et méthodologique sur l'énonciation a été menée sur l'énonciation *orale* et que, pour prendre l'exemple de Benveniste, lorsqu'est abordée la question de l'enregistrement du discours dans et par l'écriture, le fondateur de la théorie contemporaine de l'énonciation est conduit à introduire la distinction théorique fondamentale entre discours et récit, ce dernier étant caractérisé par l'effacement, la dissimulation des marques de l'énonciation dans l'énoncé. Ce point me paraît d'une grande importance pour la théorie de l'énonciation filmique. En effet nous devons souligner le fait que le film est bien fait d'images multiples et mouvantes, mais que ces images ne sont pas, à proprement parler, des icônes au sens de Pierce, mais d'abord des indices, des indices à effet icônique, c'est-à-dire des *photographies* où se marque une essentielle *contiguïté* entre l'objet, la situation et sa représentation, par empreinte, inscription de son espèce lumineuse sur la pellicule sensible. Avec l'indice, s'impose l'irrésistible évidence d'une présence en deçà de tous les truquages optiques. Mais en même temps, le film est une graphie, un enregistrement, une écriture. Cette irrécusable présence dont je viens de parler a eu lieu : elle est, si l'on peut dire, au cinéma, toujours déjà passée, enregistrée sur le mode du passé – enregistrement où se manifeste la narrativité générique du film. C'est ainsi qu'apparaît, me semble-t-il, le paradoxe fondateur du cinéma en général ou du film en particulier, que la plus forte présence (par indice), l'effet de réalité le plus puissant, (par photographies), l'illusion référentielle la plus intense (par mimesis) se conjoignent avec la plus évanescente des irréalités, la plus prégnante des absences, la plus artificielle des fictions : le cinéma est le monde de la réalité des simulacres.

Du cadrage initial de l'image par l'œil-caméra au regard spectateur s'effectue le passage d'un sujet énonciateur-auteur à un sujet second, simultanément énonciateur (puisqu'il en occupe le lieu), et énonciataire (puisque ce qu'il voit et entend lui est donné à voir et à entendre par l'énonciateur). De l'œil actif qui extrait d'un ensemble

perçu ce qui sera le « plan » – image, en déterminant ses limites mobiles, sa lumière spécifique, les mouvements internes de ses éléments et son mouvement propre, on passe au regard réceptif-récepteur qui reçoit une inscription visuelle complexe, faite d'un enchevêtrement d'empreintes, de marques, de traces et de tracés, précisément une écriture visuelle-sonore-phonique, un texte à voir-lire-entendre, mais aussi un texte-simulacre qui non seulement transcrit ou trans-écrit par transsémiotisation, mais fait voir ce qui a eu lieu, ce qui a été irrécusablement vu, *comme si* c'était présent. La re-présentation cinématographique est une présentation en forme de simulacre. Par suite, et quel que soit le « genre » du film, le « spectateur » (énonciateur–simulacre et énonciataire) ne peut occuper qu'une position fantastique-onirique. Immobile, silencieux, dans l'obscurité assis, il est tout regard, toute ouïe. Un rectangle blanc s'éclaire et dès la première image, le voici nécessairement entraîné dans ce lieu, visage écrasé sur l'objet dans un gros plan, dans le ciel au loin, ou recevant en plein œil le coup de poing...

D'où deux indices spécifiques d'énonciation quant à l'énonciataire : l'écran comme support-surface et espace de représentation et le cadre depuis le cadrage de la prise de vue jusqu'à celui de l'écran, lors de la réception spectaculaire. L'écran, comme on le sait, a deux sens. Le dictionnaire Littré les signale : est écran, tout ce qui protège du feu, de la lumière, ce qui amortit l'éclat du jour, et c'est aussi « le tableau blanc sur lequel on fait tomber l'image d'un objet ». Surface de projection de l'image et du regard récepteur, lieu de projection, l'écran est aussi lieu, sinon de protection, du moins de frontière entre le réel et l'imaginaire. Comme le miroir, mais autrement que lui, l'écran est la surface du leurre-simulacre de la réalité et le support des investissements d'affects, très précisément le lieu de leur conjonction. Mais la caractéristique de l'écran est de ne presque jamais apparaître comme écran pour qu'opèrent ses fonctions de leurre-simulacre et de support d'investissements. Il faut que l'écran *existe* au double sens du terme pour qu'il y ait « cinéma » : il faut qu'il soit et qu'il soit *ex*clu. C'est ainsi que l'écran comme surface et support est l'objet d'une remarquable dénégation au cinéma et cela, au profit d'une transparence qui, paradoxalement, le constitue en surface d'inscription : posé dans le réel, mais manquant, pour se proposer lieu de l'imaginaire. C'est parce que l'écran est dénié

comme surface et support de l'imaginaire et de l'affect, qu'il est un marqueur d'énonciation ; c'est ainsi qu'il permet le spectacle en positionnant son spectateur. Il est la condition nécessaire du regard récepteur dont il constitue l'espace de spectacle puisque, par lui, dans la profondeur du regard, s'ouvre un espace *dans* une surface. « La profondeur respire à la surface. Les surfaces disent : « Je respire aux profondeurs ». Cela prend toujours et cause notre solitude. » écrivait Cocteau dans ses *Entretiens autour du cinématographe.*

L'écran est espace de représentation : simultanément il neutralise le lieu du spectateur – ce à partir de quoi quelque chose est représentée – tout en étant sa condition nécessaire et il neutralise le lieu du spectacle, sa scène, tout en étant l'espace du spectacle c'est-à-dire l'ensemble successif des lieux représentés dans l'espace et le temps. Enfin l'écran est surface d'inscription et d'écriture de l'œil-caméra : il est ce sur quoi se projettent les images qu'il a prélevées et saisies et qu'il a organisées, montées dans le grand syntagme filmique. De façon imagée, on pourrait dire que l'écran est la cage où il lâche comme des oiseaux les vues qu'il a prises. Comment donc l'écran peut-il apparaître au regard récepteur comme indice spécifique d'énonciation ? Il le peut accidentellement lorsque son tissu porte des plis, des tâches, des déchirures qui subsistent ou insistent dans (sur, sous ?) l'image dont l'écran est le « matérial » de projection. Moins accidentellement et plus généralement, lors de toutes les inscriptions graphiques, graphemiques comme les sous-titres sur fond d'images où l'écran filmique de surface de projection (leurre – simulacre du réel) redevient support de lettres. Plus spécifiquement, lors de certains effets optiques, fondus au noir par exemple, l'écran redevient un moment une surface neutre mais celle-ci loin de marquer une solution de continuité dans les projections de l'écran, en est, me semble-t-il, la présentation insistante.

A la fois plus spécifiquement encore et plus profondément, dans *les Trois derniers hommes*, Antoine Perset, dans le plan qui marque le milieu chronologique exact de son film, fait apparaître une réflexion de l'image sur elle-même qui manifeste l'écran comme marqueur de présentation ou d'énonciation à l'état pur. A la fin du repas du soir que prennent les trois hommes, un à un, ils gagnent leurs chambres, laissant vide la cuisine. Au lieu d'éteindre l'ampoule de lumière électrique qui éclaire la pièce, le dernier des trois

hommes *– ou peut-être le réalisateur, l'énonciateur* – la laisse allumée. Mais cette lumière ne nous donne à voir que le mur gris dont l'image envahit tout l'écran, qui devient l'écran au triple sens 1- de l'écran de cinéma qui se réfléchit 2- dans l'image dont il porte la projection – deuxième sens – mais 3- comme un simple support-surface, un mur neutre qui protège et dissimule – troisième sens – l'intimité secrète des trois hommes, dans leur sommeil, leurs rêves, tout ce que le spectateur projette d'affects au delà du mur écran.. Et ce n'est pas par hasard que le réalisateur a choisi le moment qui suit, immédiatement, un fondu au noir, pour inscrire en graphèmes son unique intervention silencieuse dans le film, la question « Et les brebis ? » dont nous avons déjà parlé.

Le cadre est un autre indice spécifique du positionnement énonciatif. Nous devons l'appréhender comme la « réalisation » de la limite ou plutôt *des limites* de la représentation filmique et l'on ne peut s'étonner que le cadre importe avec lui un certain nombre des paradoxes qui s'attachent à la notion même de limite. Le cadre enclôt la représentation : il concrétise cette ligne « invisible » qui sépare la représentation en tant que telle, de ce que l'œil perçoit. Mais le cadre est aussi – si l'on nous permet cette expression – le bord extrême de l'image ou du plan que le cadre clôture et aussi le bord interne du « trou » que la représentation filmique sur l'écran ouvre dans l'espace qui l'entoure, dans le « contexte » perceptif de la « projection ». A vrai dire, on pourrait même définir la limite ou le cadre comme l'écart entre le bord extrême de l'image (ou de l'espace représenté, du leurre-simulacre) et le bord interne de l'espace du spectacle où se situe le spectateur. C'est ainsi que *le cadre se cadre* dans le faisceau du regard récepteur : il produit ce faisceau à ses limites, comme il est le produit du cadrage de l'image par l'œil caméra. Ainsi sommes-nous avec lui au cœur du dispositif d'énonciation filmique qui se manifestera d'autant mieux comme tel, c'est-à-dire comme dispositif, lorsqu'il excèdera son « produit », le regard, ou manquera à sa prise. Lorsque, par exemple, le cadre est trop grand pour le cadrage perceptif et réceptif du spectateur, lorsque les marges de la perception-réception visuelle se trouvent investies, voire débordées par l'image, non seulement le regard est enveloppé par ce qu'il voit, mais il est englobé *dans* ce qu'il voit : il entre dans le spectacle et loin de le voir en le voyant, il est inexorablement vu par lui ; le regard du specta-

teur lui est retourné de toutes parts comme un regard universel, anonyme, comme une voyance généralisée non point du monde, mais de son simulacre. A l'inverse, et nous n'insisterons pas, avec, par exemple, une fermeture à l'iris, le cadre est trop petit pour le cadrage perceptif-réceptif : effet de distanciation, de domination, d'« estrangement » – le spectateur regarde le monde – c'est-à-dire son simulacre – de sirius, par le petit bout de la lorgnette.

Au cinéma, il convient de concevoir le cadre et ses limites non point seulement comme ceux de l'écran de projection – conception picturale du cadre qu'il faudrait elle-même interroger mais comme un ensemble d'opérations actives, comme la dynamique du cadrage, c'est-à-dire une des dimensions de la « mise en scène », un des investissements spécifiques du dispositif énonciatif. Non seulement des personnages, des objets viennent dans le cadre mais celui-ci va les chercher, les poursuit, les enferme dans ses limites. Parfois même le spectateur peut avoir le sentiment qu'un personnage échappe au « cadrage ». De plus, qu'objets et personnages entrent ou sortent par le haut, le bas, la droite ou la gauche, par le fond ou l'avant-scène n'est pas indifférent, car ainsi, fantastiquement, découpé et articulé, l'espace représenté dans son simulacre cesse d'être l'espace « réel » de la perception, normée idéalement, voire idéologiquement, par la géométrie, c'est-à-dire homogène et isotrope pour s'annuler et respirer aux souffles de toutes les intentionalités de sens, c'est-à-dire au rythme de tous les effets de sens. C'est sans doute par là que le cadre (et ses limites) est un indice spécifique de l'énonciation, comme les déplacements de la caméra, ses mouvements et leur succession sont autant d'implications particulières et d'investissements singuliers du sujet d'énonciation.

Peut-être pourrait-on suggérer que la caméra immobile, (c'est-à-dire un cadre qui enfermerait, une fois pour toutes, l'espace représenté, espace dans et hors duquel entrent et sortent objets et personnages – ceci tout au moins au long d'une séquence –) pourrait donner une idée extrême du débrayage énonciatif filmique. Désimplication du sujet de l'énonciation : la caméra dont le cadre est la projection de l'œil-auteur sur l'écran se fait oublier. Tout se passe comme s'il y avait débrayage de l'énonciation au profit des actants et acteurs, un ensemble de « ils », gouvernant les énoncés d'actes-événements s'inscrivant au fur et à mesure de leur apparition à

l'horizon du passé. Une des caractéristiques du film d'Antoine Perset est à ce sujet, et pour un certain nombre de ses plans, de mettre en travail avec beaucoup de subtilité et de délicatesse un tel débrayage énonciatif. La caméra immobile, le cadrage fixe y apparaît souvent, mais, dans un même plan, comme le résultat d'un mouvement, sa mise au repos ou à l'inverse, comme sa condition. D'où l'intense pudeur, le sentiment à la fois d'intimité et de respect du discours du réalisateur-auteur puisque tout mouvement d'approche ou d'éloignement y apparaît *exigé* par le positionnement, dans le champ, des personnages et des objets ou qu'à l'inverse, toute « stase », toute immobilisation du cadrage semble manifester un *« retrait »*, un arrêt respectueux des quêtes du regard.

Jusqu'ici nous avons considéré le cadre comme un opérateur des limites de l'espace représenté et des objets ou personnages qui s'y trouvent. Mais il est aussi un opérateur de celles de l'espace du spectacle, un opérateur de spectacularité et apparaît par là comme un indice spécifique de cet énonciateur – énonciataire qu'est le spectateur. Tout d'abord le cadre – et par là se précise ce que nous disions tout à l'heure de l'écran – neutralise l'espace concret, perceptif, sensoriel du spectateur. Il est le bord obscur du « trou » rectangulaire lumineux de l'écran, bord d'autant plus obscur, d'autant plus annulé que le rectangle qui troue l'espace qu'il limite s'illumine et s'anime. Au monde perçu articulé et vibrant de *différences*, le cadre substitue un espace spectacularisé qui s'articule en *contradictions*, non plus l'arbre sur fond de ciel et devant lequel passe un chien et ce jeu de différences se poursuivant indéfiniment au delà des marges du regard, mais l'arbre, le ciel, le chien, et au delà, *rien*. Le cadre est ainsi un opérateur de transformation des différences simples en différence des différences : opérateur de métacommunication – d'une communication sur la communication – il est, par là même, indice spécifique d'énonciation.

Précisons ce point. Tout se passe comme si le cadre présentait une modalité assertive de l'énonciation : « Il y a à voir, à regarder, là sur l'écran » et conjuguée à elle, une modalité prescriptive : « Tu *dois* voir, tu *dois* regarder » ou plus simplement « regarde ! », un impératif. Plus profondément encore, il semble qu'on pourrait distinguer une troisième modalité qui serait une opération d'instruction du regard par le cadre : l'instruction d'un mode d'emploi des images et des

sons, « regarde de cette façon, si tu veux regarder ». C'est ainsi, pour prendre l'exemple des *Trois derniers hommes*, qu'Antoine Perset, en cadrant très rigoureusement les scènes qui se passent dans le village et en particulier sur l'aire, par des volumes, des plans de murs de pierres, des grillages et des barrières de bois, redouble à l'intérieur même de l'image, du plan, voire de la séquence, le cadre et ses limites. Ce n'est plus comme tout à l'heure et pour un instant l'écran qui se réfléchit comme et dans l'image du mur qu'il donne à voir, c'est le cadre de l'œil caméra, c'est cet œil-auteur qui réfléchit ses limites et leurs opérations énonciatives, *dans* l'image, le plan, la séquence que cet œil « cadre ». Dès lors l'aire devient une *scène* avec ses coulisses et sa toile de fond ou plutôt pour laisser à l'image toute sa grandeur, un lieu semblable à une *agora* archaïque est *dressé,* lieu public, d'un public réduit à trois hommes, qui s'y réunissent, s'y séparent ou le traversent, lieu s'opposant à ce que ses bas-cotés cachent, le secret des demeures, le fond des resserres, l'économie des greniers, le monde privé de l'*oikos.* La réflexion du cadre à l'intérieur de l'image, son redoublement interne qui articule l'espace représenté livre ici moins un code filmique, objet construit par le sémioticien à partir d'un corpus de films – comme l'a montré Metz – qu'une des structures du texte qu'est ce film singulier que nous analysons ; structure qui, dans sa particularité, ne vaut que pour ce texte qu'elle modalise en quelques uns de ses plans et de ses séquences, en instruisant le regard du spectateur de la manière de les approcher.

C'est de ce point de vue que nous pourrions nous demander s'il existe dans la langue cinématographique – si tant est que cette expression ait un sens – des modalisateurs spécifiques d'énonciation, c'est-à-dire des modalisateurs auxquels ne correspondrait aucune forme équivalente dans la langue – mais que cependant il serait possible de décrire en langage et de décrire avec eux les effets de sens tout aussi spécifiques qu'ils provoquent. L'œil énonciateur est, nous l'avons vu, un œil médié par tout un appareillage technologique, la caméra et ses objectifs, qui pourraient, d'une certaines manière, être considérés comme des modalisateurs « techniques » de l'œil caméra, et dont certains, sinon la plupart d'entre eux, concernent les opérations diverses de cadrage. Pour ne prendre que cet exemple, il est certain qu'une focale longue introduisant un angle court de vue rapproche le fond de l'espace représenté, diminue la profondeur et

accélère la perspective. Imaginons un personnage venant du fond de la « scène » vers le premier plan : il sera perçu, si l'on peut dire, comme étant déjà arrivé alors qu'il n'en finira pas de marcher vers le spectateur. La paraphrase descriptive (métasémiotique) quelque peu embarrassée de cet effet n'est autre que l'approche, au titre du cadrage comme marqueur d'énonciation, d'un modalisateur filmique spécifique, qu'on pourrait nommer modalisateur d'imminence sans forme grammaticale correspondante dans la langue, ce qui naturellement ne condamne pas le sémioticien au silence devant l'ineffable, mais au contraire provoque un travail du langage « critique » sur lui même à partir des problèmes ou des questions posés par une sémiotique non verbale.

On peut considérer également le générique d'un film, son titre, les noms de son réalisateur et de ses acteurs comme de puissants marqueurs d'énonciation et précisément de cadrage non plus cette fois au niveau du plan ou de la séquence mais de la grande syntagmatique du film tout entier. Le titre est à la fois le nom propre du film, son résumé, la condensation de son sujet, éventuellement l'indice-critère de sa classification dans un genre plus ou moins stéréotypé et en outre, sinon une grille d'interprétation de son auteur, tout au moins comme un avertissement qui en prévient la vision, en l'anticipant. D'autres noms, souvent des noms propres, s'ajoutent à celui du film, auteur-réalisateur, scénariste, acteurs, etc... qui désignent, à des degrés divers, des conditions de possibilité de l'artefact qu'est le film et d'une certaine façon, tous ces éléments nominaux, phrastiques, voire chiffrés (par exemple, le numéro du visa de censure ou d'exploitation) font partie de cet ensemble (qu'Antoine Compagnon nomme périgraphie pour le livre) qui encadre le film, non pas de façon inerte, mais par des opérations complexes qui sont toutes de l'ordre du métatexte filmique.

Le film d'Antoine Perset n'échappe pas aux règles *codiques* du cadre «périgraphique » du film qu'est le générique. Mais il en joue ou plutôt il les fait travailler de façon intéressante : non seulement le générique encadre chronologiquement le film puisque le spectateur en lit la deuxième partie à la fin, mais encore un certain nombre d'éléments de générique (et cela est vrai pour le début et pour la fin) se lisent non sur un fond neutre mais sur et/ou dans l'image et précisément sur le premier plan du film. Le procédé est certes connu

et souvent utilisé. Ce qui l'est moins est la composition très singulière de ce plan qui nous ramène aux problèmes de cadre et de cadrage comme marqueurs d'énonciation. En effet la caméra est placée pendant tout ce plan à l'intérieur de la camionnette conduite par l'un des trois derniers hommes, Emile, sur la route qui mène au village abandonné. Le cadre et ses limites se trouvent, en l'occurrence, réfléchis par et dans l'ouverture lumineuse des vitres arrière de la cabine du véhicule : de plus le spectateur voit, par ces deux fenêtres, la route et le paysage que voit son conducteur : si bien que les deux vitres sont comme un masque posé sur le visage du spectateur et par les yeux duquel il verrait ce que voit et connaît l'un des personnages du film (qu'il ne voit pas puisqu'il est vu de dos) ou à l'inverse qu'elles sont deux yeux anonymes à travers lesquels le spectateur serait vu. Or c'est sur ce plan, ainsi construit sur une triple réflexivité du cadre, que s'inscrivent les derniers mots de la première partie du générique et que s'entendent les premières paroles « diégétiques » du film dites par le personnage après la mention de sa localisation géographique « dans le sud de la France » : « En fait, la route a surtout permis aux gens du village à partir », alors que manifestement, l'œil caméra dans la camionnette y vient ou y revient ; dès lors il est clair que l'énonciateur à la fois réfléchit de façon ponctuelle sa propre position dans l'espace représenté du plan et définit « métalinguistiquement » la totalité de son projet, et cela par le biais de ce redoublement à deux ou trois degrés du cadre et par la présence dans le champ d'un des personnages qui visuellement (il est vu de dos, sans visage, mais est parfaitement situé et actif) et par ce qu'il énonce dans un contexte déterminé, joue le rôle initial de délégué de l'énonciation : une partie de l'énoncé filmique, objet, personnage, paroles, sans cesser d'être élément de l'énoncé, réfléchit et se réfléchit comme instance d'énonciation et communique au spectateur par des moyens spécifiques au film et à l'image filmique, des indications concernant les modalités (propres à ce film) de la communication filmique. L'abondance des exemples que l'on pourrait trouver dans le film d'Antoine Perset à ce sujet montre à l'évidence que son film, tout en étant l'approche rigoureuse et exacte, attentive et précise de la vie et des travaux des trois « derniers » hommes, tente en même temps une réflexion proprement cinématographique sur le film en général et sur sa position de réalisateur de ce film en particu-

lier. C'est ainsi peut-être que sur des « objets » de cette nature, l'entreprise d'analyse sémiotique du film se trouve en quelque sorte épistémologiquement justifiée dans la mesure où le discours que le sémioticien tient *sur* le film et *sur* le cinéma en général n'est que la reprise et la transposition en langage, d'opérations énonciatives, d'une réflexivité complexe et subtile que le film et son réalisateur effectuent par des moyens spécifiquement cinématographiques.

En ce sens assurément *les Trois derniers hommes* m'apparaissent un film profondément « engagé », sans jamais relever des « genres » stéréotypés du film ethnologique, écologique, politique, régionaliste, populiste, etc... Non point qu'on ne puisse y trouver des éléments précieux pour une réflexion anthropologique ou écologique. Ainsi l'opposition discrètement marquée entre l'incendie de forêt aux limites du territoire des trois hommes, qui ne les touche guère et de l'incendie des bruyères et genêts du « plateau » renverrait à toute une politique et une écologie du reboisement et du pâturage ; de même la position étrangement féminine, maternelle et nourricière d'Emile, le « patron » par rapport à son frère Louis et au berger Joseph qui sont ses employés, évoque à qui sait correctement lire l'évolution symptômale d'une microsociété masculine sans femmes où se trouve redistribuée autrement l'archaïque division sexuelle des tâches et des fonctions. Le film n'est, pour le dire rapidement, ni idéologique ni critique d'une idéologie mais parce qu'il est à de multiples niveaux ambivalent, parce qu'il fait jouer les codes par lesquels se définissent les institutions nommées *genres*, il met en *travail cinématographique*, si l'on me permet cette expression, les thèses, positions et propositions des idéologies et les thèses idéologiques de la critique des idéologies.

Ce film est un *engagement poétique* et c'est, sans doute, en ce sens qu'il porte la contestation plus profondément politique et sociale. Je n'en prendrai pour terminer qu'un exemple : la présence de sept ou huit images *fixes* liées à la moisson et au battage dans la deuxième moitié du film. Si une des matières d'expression du cinéma est au plan visuel des images photographiques *mouvantes* et multiples, la série des images fixes excède le filmique ou manque au cinématographique : elle transgresse ou subvertit une des dimensions de la définition de l'artefact filmique. En vérité, les scènes de battage et de moisson ainsi présentées, qu'elles appartiennent à un

passé révolu ou à un avenir proche, qu'elles relèvent d'un rêve que ferait un des personnages, Louis que l'on aperçoit immédiatement avant ou immédiatement après, qu'elles soient apparemment le moment le plus « subjectif » du film au point de paraître compromettre la distance toujours respectueuse de la camera par rapport aux êtres et aux choses, ces scènes ainsi présentées, parce qu'elles sont tout cela à la fois, assument, *dans la déchirure même* qu'elles introduisent dans le *texte* filmique, la vérité anthropologique, sociologique, voire politique du film, parce qu'elles opèrent, pendant un bref moment, la transmutation, au niveau de la forme de l'expression comme de celle du contenu, de la narrativité filmique en intensité poétique. C'est en intensifiant l'image d'événements fugaces, éphémères, de mouvements vifs et joyeux, c'est par leur immobilisation à leur paroxysme que ceux-ci atteignent la vérité d'un cérémoniel, d'un rituel et bref une poétique (que R. Jakobson définissait comme la projection des paradigmes dans le syntagme) où se manifeste la vérité des comportements économiques et sociaux des *Trois derniers hommes.* Et c'est dans cette déchirure du texte filmique que provoque son matériau primaire, le photogramme, que le spectateur se précipite lui-même de toute la violence de ses affects, c'est-à-dire au sens le plus profond, s'engage et s'investit.

Louis MARIN.
[EHESS – Paris]